

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PEUT-ÊTRE UNE ARABESQUE  
SUIVI DE  
QUELQUES ÉLANS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ARIANE FONTAINE

OCTOBRE 2005

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Un gros merci (et pourtant ici, les mots m'apparaissent minuscules) à ma directrice Louise Dupré... pour son écoute – fine, juste –, sa sensibilité, sa générosité vraie, sa passion. Un merci encore à celle-ci, aux côtés de qui j'ai trébuché – heureusement –, mais aussi avec qui et grâce à qui j'ai grimpé quelques marches.

Merci à plusieurs professeurs (André Carpentier, Paul Chamberland, Anne Élane Cliche...) qui, à leur façon, au fil des jours, des rencontres, m'ont ouvert des portes, m'ont fait découvrir des mondes de questions, m'ont poussée à explorer de nouvelles étendues de sens, de nouveaux reliefs.

Merci à mes lecteurs.

Et à tous ceux et celles qui (se) reposent dans mes rêves.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
PEUT-ÊTRE UNE ARABESQUE	1
Premier mouvement	2
Deuxième mouvement	22
Troisième mouvement	47
QUELQUES ÉLANS	66
BIBLIOGRAPHIE	106

## RÉSUMÉ

Une suite poétique. Une série de gestes, courts, longs, délicats, amplifiés. Des poèmes en vers, d'autres en prose. Au hasard des idées, des images, des élans. Un certain balancement alors du vers à la prose. La mise en scène et en rythme d'un déséquilibre.

Plusieurs mouvements qui forment, au bout du compte, un seul et même mouvement, complexe. Un recueil. Peut-être une arabesque. À travers différents motifs, celui du spectacle, de la mer, du désir, du déplacement, de la guerre, deux instances, « je » et « tu », s'élancent, s'éloignent, se rapprochent, se fondent en un « nous », s'estompent en un « on » parfois, se déchirent. Elles vacillent. Les rêves, les accidents s'accumulent.

Des voix résonnent, des voies se tracent, des lignes sinueuses, des forces œuvrent. Une danse s'élabore.

Et se poursuit, plus loin, indéfiniment, dans une réflexion sous forme de fragments. Une réflexion sur le mouvement, le déséquilibre, le travail conjoint du corps et du langage dans l'écriture poétique qui, à bien des égards, se rapproche de l'écriture chorégraphique.

Pas à pas, au fil des idées (s'associant, s'entrecoupant, se répondant), l'écriture poétique s'avère finalement l'expérience de l'être-en-mouvement. Elle est *élan vers*, déséquilibre, poussée (des pulsions notamment), écart, jet, don. Un espace de tension s'ouvre et l'écriture devient en quelque sorte la chorégraphie d'un dire. Avec tous les vertiges, les sursauts, les chutes, les entorses que cela implique.

Ainsi je réfléchis, je vais, sur un pied, sur l'autre, par le biais de la poésie, tombant, me relevant, dansant, cherchant l'équilibre. À tout jamais. Écrivant.

**Mots-clés :** écriture, poésie, danse, mouvement, corps, déséquilibre, élan.

***Peut-être une arabesque***

## **Premier mouvement**

*Tactiques et parallèles : se formuler l'effort de vivre.  
En même temps, se savoir propice à l'angle mort.*

**Hélène Dorion**

où commence  
où s'arrête la fragilité  
quand tout se défait

même les corps  
jusqu'aux os

au fond d'une boîte  
des vertèbres en morceaux  
des poussières



tu dis attends de voir

les fards, les rouges  
mon chapeau à plumes  
tout un inventaire de figures

nous allons  
de gestes en fictions  
trafiquant les apparences

nous cherchons les preuves  
de notre existence

**Des serrures encore. Et le soir se pose comme une énigme. Un craquement. Tu espères traduire la courbe de mes hanches. Mon ventre plus blanc que le plâtre.**

**Entre tes pouces je me brise.**

Les gestes s'emmêlent.

On imagine une foire. Une foire et ses cris. Ses jeux au pied du lit. Dans l'agitation, nous cherchons l'équilibre. Une raison au mouvement. Mais il n'y a pas d'explication possible. Que ces rêves trop lourds au bout de nos bras.

Notre seul prix de présence.

comme sur une muraille  
des créatures grimpent à tes lèvres  
dressent des barricades

j'attends que les siècles passent  
que tu me fasses signe

une autre seconde  
de féerie

quelques manœuvres  
un grand spectacle

nos visages  
pour tous les goûts

tu parles de nouveaux rôles  
encore de la poudre  
jetée aux yeux

Tu te dresses soudain au-dessus du silence. Artisan du miracle, tu conçois des hautes voltiges, des plans solides. Tu ouvres puis fermes des parenthèses pour chacun de nos doutes. À force de croire, je confonds le risque et ton sourire. Je me hisse jusqu'à toi.

Après tout, il n'y a pas de mal à ne plus toucher terre.

dans le creux de l'oreille  
tu murmures tu m'intrigues

talons hauts, peigne en main  
je parade sous les étoiles

d'une nuit à l'autre  
les mêmes manies  
les faux-semblants

on dirait revenir  
au début du rêve

Tu ramasses des breloques. Un sac de perles et quelques légendes qui traînent.  
Derrière les paravents, on fait des provisions d'incroyable. On s'arrange,  
on exagère.

Tu répètes que tout finit par avoir du sens.



les aiguilles tournent  
et nous cherchons nos pas

où aller  
comment revenir

peut-être un ordre

l'horloge brisée  
dans tes paumes, nos élans  
mal accordés

nous jonglons

le temps nous échappe

puis tu sors les mots  
devenus trop petits

les costumes froissés  
les fausses coïncidences  
tu te demandes  
quoi porter

on se prend pour d'autres

on vit  
à peu près

à la longue on s'entête  
malgré les fissures au sol

on parle d'occuper le monde  
jusqu'à la renverse

on devient parfois  
insupportables

Un équinoxe. Certainement un miracle. On tient en équilibre sur le coup de minuit.  
Quelque part près de l'insouciance. À la croisée des corps et de l'étonnement.  
On tient.

Là, les scénarios possibles du vertige.

On parvient à vivre. À faire comme si.

**Mais les doutes. Au dernier inventaire, mille contorsions. Des figures sans nom.  
Tu ouvres les bras pour une seconde révérence.**

**La scène se complique.**

Tu voudrais ne plus passer par là. Tu voudrais jouer la pièce à l'envers.  
Devenir gaucher et m'emporter au loin. Tu changerais de nom, seulement  
pour me contredire.

Parfois tu oublies qu'on ne réinvente pas la roue. Que tous les détours mènent à  
l'habitude.

Qu'on s'endort toujours du même côté du lit.

Le vacarme d'un matin sans réveil, d'une phrase inachevée. Nous pensons interrompre le cours des choses. Bondir, évitant les pièges, les questions clouées au plancher, aux quatre coins.

La lune est pleine et notre histoire.

Impossible de nous arrêter. On dirait une toupie.

le corps crache  
les mots, chaque lettre  
comme des billes  
dans tous les sens

des secousses  
nos coutures

la vie s'échappe  
nous prenons de mauvais plis



les cartes se mélangent

encore nous allons  
de gestes en fictions  
guettant le moindre sursaut

entre les principes, les illusions  
on ne sait plus vivre

on se faufile  
par la porte de secours

Il y a trop de bruit. Tellement d'heures dans le noir.

Je nous cherche au coin des rêves. Ces rêves à tue-tête ou les dernières notes d'une fugue.

De vieilles répliques sous l'oreiller, des rubans. C'est tout ce qu'il me reste.  
Et mes mains pour croire.

Je finirai bien par me faire à la nuit.

## **Deuxième mouvement**

*la vie se penche toujours d'un côté ou d'un autre*

Élise Turcotte

*nous avançons vers on ne sait quoi  
des pleins des creux  
irrésistibles*

Denise Desautels

des caresses, des morsures

une petite fable

autour du cou

nos éternels remous

je connais la révolution

le monde se recompose

chaque fois que tu me portes

sur tes épaules

même nulle part

La brume et pourtant. Tu me devines quand le train passe et que plus rien ne sent rien. Sauf le bruit. Le bruit de départ sur ma peau. D'est en ouest, ce grondement. Un air de gare, la nuit. Les néons qui grésillent.

Je rêve trop fort.

tu parles d'architecture  
de nos dos courbés  
comme la route  
après la dernière sortie

tu te demandes où aller  
quoi dire encore  
ne serait-ce qu'un mot

ce je-ne-sais-quoi  
qui nous éclabousse

On ne trouve jamais le bon moment pour s'incliner. Se livrer l'un à l'autre, sans façon, sans peine. Malgré tous les exercices, les perches tendues, nous ne sommes que des apprentis.

Le ciel couleur de maladresse.

Il faudrait peut-être se couvrir.

tu m'attends au tournant

dans les dédales

on use de charmes

pour vivre enfin

tes mains sous la dentelle

nous allons trop loin



Entre la prudence et les falaises, on choisit de grimper. On s'écorche, on s'y fait.  
Des pierres roulent, un peu de sang. La dernière goutte de sagesse.

D'en haut on aperçoit la maison, nos habits, nos souvenirs blancs sur la corde.

Les événements s'enchaînent. À point. À pic.

On voit grand.

et tu parles de besoins  
je parle de rêves

mais lorsque tu calcules  
les blessures  
cela revient au même

nous déraillons

un détail nous échappe  
sans doute la force  
du paysage  
le désir, la démesure

pas à pas  
jusqu'au tremblement  
quelque chose nous dit  
que la terre conspire

nous avançons  
fragiles  
parmi les mines

Nos bras se déploient avec la grâce de l'habitude. On s'égare. Des idées perdues entre la droite et la gauche. On dirait des funambules, hésitant à tomber d'un côté ou de l'autre. Dans le vide.

Le reflet de nos visages sur la grève. On se rappelle le premier matin.

Ce moment d'équilibre.

les jours se cassent

au milieu des ossements

nos corps comme des allusions

une tonne de pièces

à rassembler

il y a tant de silence

de crevasses

où disparaître

Nous explorons la carte. Son relief, ses frontières, et nos rêves. Les traits tirés.

Bientôt tu t'empresses dans la nuit, en quête d'aventures. Impatient, les manches relevées, de jouer les héros.

Nous savons qu'il ne suffit plus de croiser les doigts pour exister.

puis le vertige, ta peau  
et ce goût de sel  
comme un faux départ  
sur le bout de la langue

devant des kilomètres d'incertitudes  
j'apprends à marcher

la solution la seule  
perdue

tu ne sais plus  
nous inventer  
au large des mains

entre le mirage et l'évidence  
d'un frôlement sur la joue  
nous hésitons



Il y a le désir, la tempête. Et toujours d'étranges coïncidences. Nous tournoyons. Nous cherchons la bonne formule, n'importe quoi, une branche, une ficelle, une aiguille comme talisman.

je bute sur ces questions  
qui courent le long des quais

parfois je touche le ciel  
parfois je me laisse tomber

il existe des manèges  
infinis

des énigmes parfaites

Il n'y a plus d'issue. Que des miettes, toutes ces pistes à retracer dans la poussière.

Je te demande qui nous sommes quand tu parles de refaire le monde avec de grands gestes. Quand tu nous brises.

Le désir contre les rochers.

J'entends survivre.

nous allons sans savoir  
au rythme des marées  
avec des projets doux  
comme les galets

plein les mains  
plein la tête

Sur le chemin, je lance des idées précieuses. J'imagine un alphabet, ses voyelles, ses dunes. L'univers en quelques charades et nous. Par ricochet.

Je cherche un appui. Une manière de tenir bon.

Tu répètes qu'il n'y a rien à entendre au fond des coquillages. Aucune réponse à mes questions concernant l'envers du monde. Un clapotis seulement. On négocie avec l'informe.

Des étoiles à tes pieds. Il s'agit sans doute de nos vieux rêves. Des traces de nos étourdissements.

je me dis il reste bien  
un moyen de vivre  
autrement

un synonyme quelque part

nos cris dans l'eau  
froide

je danse jusqu'au désordre  
jusqu'à n'y plus rien comprendre

Avec ton index, tu retraces les sentiers, les sillons. Nos éraflures. De près comme de loin, l'amour se résume à de petits traits accidentels. À des formes incongrues.

Peut-être une arabesque.



Mes chevilles tremblent de ne rien pouvoir. Pour nous garder debout. Nous sauver.

Et nos culbutes encore. La liste est longue lorsque le jour s'incline. La peur immense que les mots ne s'égarent entre deux bouches.

Tu dis viens et je cherche pied.

Les nœuds si serrés dans la gorge.

Tous ces efforts pour nous démêler. Exister au bout des doigts. On a beau rêver de valse, de voile, on ne sait plus ouvrir les mains.

Faire face à la grandeur.

À peine une éclaircie, un sourire en coin.

Nous pensons à une excuse, peu importe, un endroit où échouer. Des images de châteaux, des ponts ou des passerelles. Mais les souvenirs. Un long convoi nous rattrape.

L'image de la fin.

## **Troisième mouvement**

*c'est le grand enfarchage*

Catherine Lalonde

les détroits  
les hérons, leurs ailes  
et ta nuque brisée

l'univers est vaste  
ses lignes folles

tu te demandes  
qui croire

Tu avoues frotter les pierres pour gagner du temps. Une heure ou l'éternité.  
La fièvre monte et nous dansons, oubliant l'aube. Entre les crépitements, les petites  
détonations dans l'air, nous parlons de sacrifices. De ces catastrophes si nos lèvres  
se touchent.

Un bruit de verre sur le sol. Des jeux de coudes, des écorchures sur la peau.  
Jour après jour, la même sarabande. Nos corps dans un grand vacarme.

On collectionne les imprudences. On questionne toujours la fragilité.

Des étreintes. Et quelques façons de se surprendre dans le fouillis des plumes et des taies. Tu plantes des drapeaux mal assortis, fixes tes bannières à mes côtes.

La poussière vole. Ne retombe pas.

Que reste-t-il de nous après les conquêtes ? Quand ce n'est plus un jeu ?



Dans l'élan, on confond tout. Il n'y a plus de terre à explorer. Que ce vent qui balaie sur fond rouge les débris de nos caresses. Après l'affolement se trace le maigre horizon des corps. Nos silhouettes. Minuscules.

La guerre s'étire. De question en question, entre les coups, les feux de paille, on traîne. On se demande de quoi on est fait.

Je songe. À quoi bon les clins d'œil, les bouquets, les nombreux serments ?

mais je cherche encore  
le paradis, un sentier  
couvert de réponses  
sous la rosée

tout autour des écailles  
des pétales  
mille gestes perdus  
comme des anecdotes

on m'a pourtant parlé  
d'une échelle de fortune

Tu as déplacé les montagnes, coupé les lianes. À tout hasard je vais parmi les soupçons, je tremble, ne sachant plus à quoi m'en tenir.

Tu comptes les entorses, deux ou trois équations, et me rappelles qu'il n'y a pas de dilemmes.

La gravité a raison de nous.

une chambre étroite  
au bord du désastre  
les ombres mal pliées

on trébuche

peut-être faut-il prendre  
un numéro pour survivre  
ou alors veiller

en attendant  
tu confonds les mois  
sur les jointures

les tiroirs vides  
de toutes les chances  
des vœux de petite taille

dans la noirceur  
les mouvements s'improvisent

on compose  
avec le risque, on chavire  
à la première occasion

Plusieurs stratagèmes pour réveiller le danger. Tu imagines des chassés-croisés et soudain les idées s'enchaînent. Une guirlande de caresses. Une filée de comètes dans la chambre.

Les fenêtres ouvertes, comme prévu.

Nous volons en éclats.

**tant de lignes à suivre  
au creux des paumes**

**midi sonne  
les poings se referment  
nous parlons  
d'artefacts, de nos formes incomplètes**

**si seulement l'univers  
finissait quelque part**



Et la lune. Et l'inévitable.

Nous longeons la courbe. Cette voie qui remonte jusqu'au centre du désir.  
Ce point où nous existons. Où seules comptent les rougeurs sur les joues.

Tu te presses. Je m'accroche.

Nous nous déchirons.

encore l'écho  
le bruit des portes  
ou ce refrain  
contre mes tempes

trop d'allers  
quelques retours  
la terre s'ébranle

comme une page brûlée  
un ciel d'orage

je porte bien le noir

Tu découvres un dialecte le long de nos jambes si fines. Les cheveux en broussaille, mes rubans dénoués, et toujours le désir. Je ne me regarde plus avant de sortir. Je disparaissais. Me fonds dans la brume.

Des images, des jours, même des dates. Et tous nos gestes qui se compliquent, nos retailles. On dirait un bazar où la vie s'abîme. Sans cesse nous cherchons un moyen de danser. De nous aimer malgré les bombes.

un seul réflexe  
reprendre souffle, inventer  
à tout coup  
des drames pour exister

derrière le décor  
le monde  
ne nous suffit plus

Et tu m'emboîtes le pas. Ravi par l'air fou de notre allure. Tu répètes que chanter  
donne du cœur au ventre, que rien ne nous arrêtera. De petites notes et tu relèves  
le tremblement des voix. Les preuves de notre histoire.

Sans saisir la différence. Nous filons toujours. Entre la guerre et l'habitude.

***Quelques élans***

Tourbillon.

De tourbillon en tourbillon.

Un petit chaos.

Je ne sais pas où tout cela a commencé, comment tout cela a commencé. Je pose un pied, puis l'autre, j'ouvre les bras, fléchis les genoux, cambre le dos et un mouvement prend forme.

Des sensations, des intuitions, des interrogations, des émotions.

Je vais et doute. Je titube. Pas à pas, au fil des gestes, des idées s'alignent dans ma tête, des mots se rayent sur la page : des voies s'ouvrent et se ferment, quelque chose se trace. Je me retourne, me questionne. J'interroge le monde, l'existence. Et tout mon corps est pris d'assaut. Dans un mouvement infini.

Je m'élance. Je soulève de la poussière, je déplace de l'air.

Tomberai-je ? M'égarerai-je ?

Des élans, des foulures, des écorchures. Des flexions, des inflexions, des réflexions.

Écrire. Se lancer. Au risque de tomber, mais aussi de s'accrocher, de tenir – *debout*. Reprendre son souffle, trouver son souffle, portée, emportée. Et continuer... danser, en quelque sorte.

Je comprends alors un peu mieux pourquoi « entrer » dans l'écriture ne relève pas de l'évidence et constitue un moment difficile à définir : c'est comme s'il fallait me lancer dans le mouvement, m'y projeter et poursuivre une cadence consciemment insue, une ronde qui me précède et m'appelle, entrer littéralement dans la danse. Comme si « l'origine » de l'écriture était son élan même.



Le chorégraphe et danseur Paul-André Fortier, parlant de l'origine d'une pièce, du « point de départ » du travail, affirme ceci : « La danse me prend, me happe en elle-même.<sup>1</sup> »

Des vibrations autour desquelles et grâce auxquelles le monde s'organise, l'écriture s'organise. Un flot d'impressions sensorielles et motrices.

Ou une sorte de cyclone au creux du ventre, au fond de la gorge. Un cyclone et ses *ravages*. Ce vent qui disperse les mots, les silences, qui fait tourner les pages, qui m'emporte, qui « soulève et fait danser les plumes, qui servent à écrire<sup>2</sup> ».

Créer, écrire, c'est changer de position, de point de vue, de direction, encore et encore. C'est l'expérience de l'être-en-mouvement.

\*

Déranger.

L'écriture me dérange. Me *dé-range*. Me secoue.

Didier Anzieu, dans *Le corps de l'œuvre*<sup>3</sup>, explique les cinq phases du travail créateur et évoque tout d'abord une crise intérieure, donnant lieu à un déferlement de sensations, d'émotions et d'images. Une crise psychique mobilisant le corps. Une sorte d'élan fondateur. Cette première phase se caractérise par trois processus psychiques différents, mais reliés : la régression (un retour aux pulsions), la dissociation de l'individu (un état passager de dépersonnalisation où le sujet est amené à changer de position à l'égard du monde et de lui-même) et, finalement, le saisissement de cet état qui s'inscrit dans un remaniement pulsionnel et dans l'articulation éventuelle d'un nouvel ordre symbolique, ce qui aboutira à un acte de

<sup>1</sup> Guylaine Massoutre, *L'atelier du danseur*, coll. « Métissages », Montréal, Fides, 2004, p. 105.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>3</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1981.

création. Ainsi, l'écriture, dans son processus même, convoque et met en scène la mouvance du sujet. Elle est remuement, déplacement infini.

Je parle donc de bouleversement, je parle de transport.

Je danse et j'écris, et même si cela ne relève pas de la même expérience artistique, voire existentielle, je vois se tracer des liens entre ces deux pratiques, ces deux formes d'écriture (chorégraphique et poétique). Écritures du mouvant, de l'instable, du déséquilibre. Elles questionnent et travaillent, à leur façon, le mouvement singulier du corps jusqu'à l'élaboration d'une œuvre.

Je danse et au fil des gestes (nouveaux ou mille fois répétés), des sauts et des torsions, quelque chose se déploie dans l'espace de mon corps. Jusqu'au bout de mes doigts, de mes orteils, de mes lèvres, de ma langue.

Peu à peu, je découvre ces forces physiques et psychiques de déplacement qui m'habitent, me fondent, ce tourbillon infini dans mon corps, dans ma tête. Ce tourbillon silencieux qui m'emporte, qui m'ouvre au monde et m'y met en relation, qui cherche à prendre forme d'une manière ou d'une autre, à laisser trace. Là, par l'écriture. Par la poésie. Trait par trait. Sur la page.

Comme si le mouvement du corps était intrinsèquement lié à une certaine lecture et écriture du monde, de soi, un travail du langage. Comme s'il s'avérait porteur de toute une signification, révélant une manière d'être, d'anticiper et de ressentir les choses.

Comme si l'écriture poétique, en fait, était une question de transport, de mouvement dans l'espace et le temps, de changement incessant de posture, de position par rapport aux autres et à soi. Comme si cette forme d'écriture convoquait toujours en quelque sorte le « monde de la danse, cette danse du monde<sup>4</sup> ».

---

<sup>4</sup> Guylaine Massoutre, p. 263.

Jusqu'au fond du silence, des mots.

\*

Je parle donc de transport, de cette mise en branle du corps. Je parle d'aller. *D'aller vers*. De voir où *ça va*, ce que *ça donne*... De se mouvoir avec une certaine allure, avec un certain bagage, des souvenirs, des espoirs, des peurs, et de sentir se dessiner des voies, une histoire.

Comme le soutient l'artiste-peintre Paul Klee,

la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation détermine la forme et prime en conséquence celle-ci. Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. [...] Bonne donc est la forme comme mouvement, comme faire, bonne la forme en action.<sup>5</sup>

Je parle du fait d'être transportée. *Trans-portée*. *Em-portée*. Dans et par le mouvement de l'écriture. Jusqu'au vertige, jusqu'à l'élaboration d'un dire possiblement.

Prise dans cet élan, j'ai l'impression que quelque chose cherche à s'écrire, à prendre forme dans l'espace complexe du poème. Peut-être n'est-ce alors que ce mouvement même (ces secousses, aussi subtiles soient-elles) qui cherche à se déployer au-delà du corps, à s'étendre sur la page, dans l'espace de la langue qui se façonne continuellement.

Certes, tout *cela* (il est difficile de mettre des mots sur ce qui nous apparaît mouvant, déstabilisant, insaisissable, et c'est justement pour cela que j'écris), ce mouvement, se passe d'explication, mais ne se passe pas de poésie.

Passe par la poésie.

---

<sup>5</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, coll. « Folio/Essais », Paris, Denoël, 1999, p. 60.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que « métaphore » provient de *metaphora* en latin, qui signifie « transfert », « transposition », et en grec de *pherein*, qui renvoie à « porter ». L'écriture est transport. Elle n'est sans doute que la trace de ce mouvement qui porte et me porte, qui porte l'œuvre vers sa forme.

\*

Des forces. Des forces qui, même invisibles ou inconscientes, n'en demeurent pas moins signifiantes. Ces forces, cette énergie qui initie la forme, qui l'exige, qui fait que *ça* prend forme. Ce débordement des pulsions jusqu'à l'ébauche de quelque chose. Quelque chose qui prend corps et sens relativement à cette force qui l'anime.

Un geste vers... qui porte. Un dépassement.

« Recueillir ce qui monte des profondeurs et le transmettre plus loin.<sup>6</sup> »

Force centrifuge de l'écriture.

« La poésie est un jeu de forces. Un jeu indéfini qui, sans souci de gain ou de hasard, fait de la multiplication des expériences existentielles provoquées par le brassage de la langue, des postures.<sup>7</sup> »

Un cyclone en moi. Des vibrations. Des forces qui montent au jour, qui se transforment. Ce tremblement ressenti, l'élan du corps qui dessine des ondes, creuse des sillons, qui crée des modulations, des enchaînements. Dans l'espace, le temps. Sur la page.

La trace d'un mouvement qui appelle justement et toujours le mouvement.

L'élan fait trace. La trace fait élan.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>7</sup> Christophe Fiat, *La ritournelle : Une anti-théorie*, coll. « Manifeste », Paris, Léo Sheer, 2002, p. 136.

Un geste, une poussée, puis un trait, une « piste », à partir de quoi l'écriture s'élance, à l'infini, devient frayage. Frayage de voies et de voix. Des passages.

Tout mouvement, parce qu'il témoigne d'une manière d'être au monde, de dire, de se dire, s'avère signifiant, s'inscrit dans toute une chaîne énonciative et laisse alors des traces. Ces traces qui font que l'on existe (comme sujet de langage), que l'on « consiste » sur le plan symbolique, que l'on « tient », que l'on est présent à travers le temps, l'espace, l'histoire, malgré l'incomplétude, la finitude (ou la chute imminente), la scission qui caractérise tout être humain. Ces traces qui appellent un certain passage... qui marquent une énonciation.

Une idée dans ma tête, une image floue, une intuition, un tourbillon sans nom en moi qui aspire à une forme, qui convoque mon imaginaire, mon attention, ma présence. Je travaille avec l'insaisissable, l'éphémère, le sensible. Je tente d'articuler dans l'espace de la langue cet indicible, « ce qui gronde dans les replis [de mon] corps<sup>8</sup> ». Cette pulsation qui fait battre mon cœur, qui me fait me pencher sur la feuille. Qui me fait écrire, exister, singulièrement. Et alors, même si le mouvement, celui du corps mais aussi celui du poème, apparaît en quelque sorte décomposable, il ne peut se définir en tant que tel puisqu'il comporte toujours l'impulsion qui le fait naître.

L'écriture, comme expérience du corps et du langage conjointement – en tant que les deux sont indissociables –, travaille une matière mouvante, une matérialité signifiante. « Les mots, elle les travaille au corps<sup>9</sup> », le corps à la lettre.

Aussi, elle prend corps, s'incarne, parce qu'un corps – le mien – lui donne forme, s'y investit *littéralement*.

\*

---

<sup>8</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, coll. « Suites Sciences Humaines », Paris, Métailié, 2000, p. 101.

<sup>9</sup> Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 1995, p. 76.

J'aime bien m'arrêter sur les expressions courantes, lire les proverbes. Prendre le temps de voir à quel point ces expressions, même banales, sont poétiques – elles sont habituellement des métaphores fixées par et dans la langue. Je travaille avec les mots et j'aime sentir leur mouvement, leur *poids*, leur *portée* poétique. Ces mots qui, dans leurs relations, leur organisation, déploient tout un monde, un horizon de sens nouveau, décrivent un mouvement, me transportent ailleurs, me *touchent* aussi.

Suivre l'ondulation, s'arrêter, revenir sur tel syntagme – entrevoir les chemins qu'il ouvre, sa portée affective, poétique –, repartir à tout hasard, trébucher. Ressentir ce mouvement qui s'incarne.

« L'écriture, comme mouvement silencieux [mais signifiant] du corps.<sup>10</sup> » L'écriture comme la trace, le tracement et le tracé d'un certain bouleversement physique qui passe dans et par le travail sur la langue. L'écriture comme une danse, en quelque sorte. La chorégraphie d'un dire.

\*

Fissures.

J'ai de la difficulté à fixer quoi que ce soit sur la page. L'écriture me renvoie à ce mouvement qui me porte toujours à *aller vers*, à articuler une parole dans toute sa complexité. *Comment dire ?*

Écrire quelque chose, tenter d'écrire quelque chose, c'est ouvrir un espace, une brèche, marquer une séparation, une distance, montrer la *différance*, l'écart entre soi et l'autre, entre les mots et les choses. C'est essayer de tenir quelque part entre ce qu'on imagine et ce que la réalité nous renvoie, entre ce qui nous échappe et ce qu'on essaye de rattraper, entre le fait de laisser aller et de ne pas tout perdre, de s'égarer et de ne pas disparaître. Fixer ce qui ne se

---

<sup>10</sup> Guylaine Massoutre, p. 114.

fixe pas. C'est aussi essayer de tenir malgré cette scission propre à tout sujet, de prendre pied dans l'optique d'une finitude. C'est peut-être à la fois s'abîmer et être là, vivant.

Au bord de la falaise, alors que toutes les certitudes tombent, qu'on se demande où s'arrête le monde, que le vide nous attire et nous repousse, écrire un petit mot risque de causer une avalanche ou de nous réchapper.

Écrire, c'est tenter de tenir.

Écrire, c'est aussi perdre pied.

Écrire, c'est cet éternel paradoxe et c'est pour cela qu'on écrit encore, toujours, après des millions d'années. Justement parce qu'on ne peut tenir que dans la mesure où, imminemment, on perd pied. Et qu'on ne peut perdre pied que si on tient, un peu du moins, que si on prend pied.

Je ne sais pas si j'écris parce que j'aime bien ressentir que je perds pied ou parce que j'ai peur de tomber. Constamment.

Comme quoi la jouissance et l'angoisse, la douleur, vont de pair.

« Il y a, dans les vertiges du corps, une jouissance inouïe, indicible, indépassable. D'un côté l'effort, de l'autre la chute ; la peine, et la mort.<sup>11</sup> »

L'écriture renvoie donc à des tourbillons, des oscillations. Elle a, dans tous les cas, à voir avec un certain vertige ressenti, éprouvé, aussi discret soit-il. « Vertige » provient de la même racine latine que « vers », *vertere*, qui signifie tourner. Le vertige se caractérise par une sorte d'étourdissement, dû au fait que les objets semblent tourner autour de soi et sur eux-mêmes. Il est aussi souvent lié à la sensation d'un manque d'équilibre, causée par une perturbation du système vestibulaire (qui participe aux réactions d'équilibration du corps).

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 208.

Perdre pied, se rattraper. Des tournolements jusqu'à l'ivresse parfois (qui est aussi une forme d'étourdissement, de vertige). Un déséquilibre fondateur, créateur.

Écrire, alors, c'est se placer en déséquilibre. C'est *être* en déséquilibre. Et l'écriture articule, travaille sans cesse ce déséquilibre

\*

Sur la corde raide.

D'une fois à l'autre, d'une seconde à l'autre, tout menace de s'effondrer. Un jour, tout *tient*. Les mots, les images, le rythme, je peux dire que *ça marche*, que *ça tient*, solide. Le jour d'après, plus rien ne *tient*, ne va. J'ai l'impression que tout m'échappe, que je cours après les mots, le sens, sans jamais les rejoindre, que les poèmes me *tirent la langue*, m'arrachent la langue, me tendent des pièges. Je trébuche à tout moment.

Des impasses. Des entorses.

Mes doigts vont et viennent sur le clavier. Les idées s'entrechoquent dans ma tête. Je vais, titubante. Je cherche. Je cherche quoi ? Je prends appui sur les mots, je m'y enfarge.

L'écriture égratigne, m'extirpe aussi quelques sourires.

Est-ce justement à travers ces accrocs, ces maux, ces cicatrices, ces piqués, ces relevés, qu'un mouvement signifant prend forme ? Une œuvre ?



Et c'est pourquoi même si l'œuvre est dite achevée, il y a et il y aura toujours dans l'écriture « de l'instable, de l'incertain, de l'inorganisé, de l'ambigu<sup>12</sup> ». Là réside toute sa richesse, sa grandeur, son immensité, sa portée.

\*

Je doute, je rêve, je m'élance dans des formulations, des métaphores incertaines, vers des images plus ou moins floues, inconnues. Je ressens tout cela dans mon corps.

« C'est vrai que dans le poème, il y a du gestuel. Alors qu'il n'y a pas de geste. Un peu comme une arabesque...<sup>13</sup> »

À travers les figures de style, le rythme, la prosodie, le poème devient une sorte de danse dans la langue, de la langue, relève d'une gestuelle singulière et ouvre alors, non pas seulement un espace à deux dimensions, mais aussi un volume, tel que le soutient Bernard Noël. Un volume aux proportions renouvelées, transformées. Un volume au sein duquel un mouvement complexe s'élabore, un volume qui se définit par ce mouvement qu'il accueille et engendre. Une caisse de résonance.

Trois dimensions. Plusieurs dimensions. De la tension. Et pas à pas, d'un mot, d'un vers, d'un blanc à l'autre, une sorte de chorégraphie s'exécute. Dans l'espace-temps de l'œuvre, de l'écriture, coule la danse, se diffusent l'imprenable, l'indicible.

Des postures, des échos infinis.

Peut-être une arabesque...

Le danseur se trouve debout sur un seul pied, une jambe tendue vers l'arrière, en l'air, le pied pointé. Le bras opposé à cette jambe se dirige vers l'avant. Il fait contrepoids à la jambe

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>13</sup> Bernard Noël, *L'espace du poème : Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L éditeur, 1998, p. 33.

tendue. L'autre bras s'ouvre, se déplie latéralement, le dos s'allonge. Le corps s'étire de tous les côtés.

Le danseur vacille, il tient. Au plus près de la chute.

Même dans l'immobilité de la figure dansée, toutes les forces physiques et psychiques se mobilisent et donnent à voir l'ampleur et l'intensité de cette posture. Le corps, dans toute sa singularité, emplit l'espace, il l'ouvre, il l'occupe. Le danseur évolue ainsi sur la scène. On dirait qu'il touche le ciel, qu'il fouille la terre, qu'il caresse l'horizon. Qu'il est petit et grand à la fois. Qu'il respire, souffle, qu'il éprouve la vie et la mort (ainsi, tout près de la chute). L'infini et la finitude.

Mouvement (ou figure) qui fait penser à celui de l'écriture poétique.

Des lignes verticales, des lignes horizontales, des lignes sagittales, des diagonales se dessinent, s'entrecroisent dans l'espace scénique tout comme dans l'espace (le volume) du poème. Elles esquissent – *disent* – l'élan de la danse, ce travail du corps et de la langue comme matières mouvantes, ce déséquilibre et ce rééquilibre perpétuels qui marquent l'écriture poétique.

Ainsi, l'écriture s'articule, s'organise... Il apparaît alors difficile d'en parler, de fixer, d'« expliquer » quoi que ce soit à ce propos. Elle échappe à toute dénomination, à toute détermination. Il s'agit d'une danse infinie, prenante. À bout de souffle.

\*

Écrire en vers, écrire en prose. Il s'agit de deux pratiques différentes certes (impliquant deux façons de travailler le langage, le rythme, etc.), mais qui m'apparaissent parfois se compléter ou se répondre. Peut-être s'agit-il pour moi d'être continuellement portée, transportée, ne sachant jamais où je me retrouverai, d'entrevoir ce déséquilibre que je ressens se profiler

d'une page à l'autre, ces différents élans qui forment, au bout du compte, un même mouvement, complexe. Celui du recueil, celui de l'écriture.

Outre le « croquis », le tracé du poème en vers sur la page, il me semble que cette sorte de poème manifeste un mouvement vertical plus prononcé que celui de la prose. Il compose avec la profondeur, renvoie sans doute davantage à un mouvement d'introspection, à une intensité, une charge émotive marquée par des arrêts, des silences, des hoquets, des relances, des sauts, des soubresauts, des blancs (comme des « cavité[s] résonante[s]<sup>14</sup> »), voire des « trous » où résonnent justement une certaine cadence, tout le mouvement de l'écriture. Il rappelle aussi la chute, ne serait-ce que par les césures, les enjambements. Au bout du vers, de la ligne, je dois *tomber* dans le vide, m'accrocher peut-être au vers suivant pour mieux retomber ensuite, et c'est cette chute qui articule un sens. Je ressens ce vertige en moi. Quelques grands pliés, des piqués, des relevés, des suspensions. Jeux de gravité.

Le poème en prose, pour sa part, rappelle un mouvement davantage en longueur, horizontal. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : un horizon se déploie dans le temps et l'espace, une scène s'ouvre. Un petit paysage à parcourir, où s'échapper, puis s'arrêter, repartir parfois un peu plus loin (car même la prose peut rendre compte d'un rythme plus saccadé, de coupures, d'un mouvement d'arrêt et de relance). Un autre espace de ponctuation. Une impulsion, un désir d'extension parcourt mon corps, emportant avec lui des images, des sensations, traçant diverses lignes. Des échappées, des roulades, des chassés, des fouettés.

« La gravité, unie à l'échappée, engendre l'équilibre.<sup>15</sup> »

Et toute une chorégraphie se déploie, au cœur même du poème, de sa gestuelle propre, mais aussi à travers la construction du recueil, dans l'alternance du travail de la versification et de la prose, par le croisement des lignes verticales et horizontales, au hasard des chemins, des sauts et des figures.

---

<sup>14</sup> Michèle Montrelay, « Métrique de l'inconscient », *La poétique, la mémoire*, coll. « Change », no 6, Paris, Seuil, 1970, p. 130.

<sup>15</sup> Guylaine Massoutre, p. 121.

\*

Qu'est-ce qui se dessine, s'échappe au bout du crayon, dans le mouvement de la main ? Des images, des bruits, une « histoire », certes. Mais surtout, dans la composition, dans le travail de la langue, un rythme, une gestuelle particulière, signifiante, qu'est finalement le mouvement de l'énonciation. Au bout de la plume, des doigts, entre les lignes, dans l'articulation d'un *dire* (soit le mouvement de l'écriture, de cette langue que l'écrivain façonne), la terre tremble, un autre univers prend forme, émerge.

Quelque chose de l'ordre d'un bouleversement du corps. Un mouvement physique fonde l'écriture, traverse et marque l'énonciation. Le langage et le corps apparaissent en fait consubstantiels. Il y a énonciation et donc texte, parce qu'un corps est mobilisé par certaines forces, un désir, parce que le corps est frappé, marqué par le langage, et qu'il décèle alors une manière d'être et d'énoncer. En effet, selon la théorie psychanalytique, l'enfant est nommé, mais apparaît aussi *parlé* (par exemple, la mère, l'entourage parlent de l'enfant, projettent sur lui leurs attentes, leurs peurs, tentent de se le représenter, etc.), avant même de naître et de parler. Son corps est d'emblée lié à une parole, pris dans du langage.

Écrire, dire, crier, se taire, c'est donc une affaire de corps, de ce corps arrimé à du pulsionnel, engagé dans une syntaxe, voire une « typographie ». Un corps qui se donne, se meut, se représente, se ressent, s'exprime et se signifie toujours à travers le langage. Le vécu du corps s'inscrit dans le langage, s'avère donc investi dans une certaine poétique et, inversement, le langage a à voir avec le vécu singulier du corps, il s'y enracine, y prend forme. De même, tout mouvement physique recourt à des mots, des expressions, des métaphores pour se représenter. Il renvoie toujours à un travail de la langue. C'est pourquoi il est possible d'entrevoir un lien entre la danse et la poésie.

Dans l'écriture, qui convoque une énergie, des forces, un corps énonce, s'énonce sans cesse. Un corps danse, *ça* danse.

\*

Et pèse.

La pensée, ou tout ce qui semble relever d'un quelconque travail intellectuel, s'inscrit dans l'expérience du corps vécu. Tout texte, je crois, dans sa structure énonciative, rend compte de cette problématique. Comme le souligne Jean-Luc Nancy dans sa correspondance avec Mathilde Monnier, publiée sous le nom de *Dehors la danse*, « la pensée, donc, ne pense rien si elle n'est au dehors : dans des gestes ou dans des mots ; il n'y a pas de pensée qui ne soit immédiatement elle-même quelque mouvement, même infime, du corps<sup>16</sup> », de ce corps pris dans le langage, de ce langage qui prend au corps. La pensée a lieu dans l'acte de penser, elle est toujours éminemment physique, relevant d'un bouleversement du corps, de sa mise en forme et en rythme dans la langue. La pensée s'articule dans la consubstantialité du corps et du langage.

Étymologiquement, « penser » vient de « peser ». Il s'avère par conséquent impossible de dissocier le mouvement de la pensée d'une réalité physique, car elle est affaire de pesée. Elle est « rythmique, espacement, battement, donnant le *temps* de la danse, le *pas* du monde<sup>17</sup> ». Ce sont en outre cette *pe(n)sée*, l'expérience du corps vécu, une certaine gestualité, une rythmique, un travail sur la langue en tant que matérialité, une appropriation et une mise en espace d'une pensée et d'une pesée, qui fondent le processus de création, l'écriture en tant qu'« acte corporel d'énonciation<sup>18</sup> ».

Alors que je pense, rêve, cherche un mot, c'est tout mon corps qui est mobilisé, qui bouge, qui énonce quelque chose, même si cela s'avère invisible...

C'est aussi pourquoi écrire, c'est travailler une gestuelle, les potentialités d'une gestuelle. C'est en quelque sorte chorégraphier. Mettre en scène ce transport de l'être, cette *métaphore*, qui marque une manière d'être au monde. Voir se dessiner des lignes, apparaître des traces.

<sup>16</sup> Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001, s.p.

<sup>17</sup> Jean-Luc Nancy, p. 100.

<sup>18</sup> Michel Bernard, « Danse et texte », chap. in *De la création chorégraphique*, coll. « Recherches », Tours, Centre national de la danse, 2001, p. 133.

L'unité et le sens de l'œuvre ne renvoient pas alors à l'idée que l'on peut avoir ou se faire de cette œuvre, mais à la trace, au tracement et au tracé, au mouvement de ce tracé dans l'espace-temps, dans le travail d'une certaine matérialité qu'est la langue, d'une corporalité qui traverse et fonde le langage même.

\*

Le corps va par spasmes, contractions et détentes, plis, déplis, nouages et déliaisons, torsions, soubresauts, hoquets, décharges électriques, détentes, contractions, tressaillements, secousses, tremblements, horripilations, érections, haut-le-cœur, haut-le-corps. Corps qui s'élève, s'abîme, se creuse, s'écaille et se troue, se disperse, se zone, gicle et purule ou saigne, mouille et sèche ou suppure, grogne, gémit, râle, craque et soupire.<sup>19</sup>

De secousses en torsions, le corps écrit.

Chorégraphie : en grec *khoreia*, signifiant « danse », et *graphein*, signifiant « écrire ». La chorégraphie est l'inscrit, le tracé de la danse ; le chorégraphe, celui qui écrit la danse.

Peu à peu, dans le désordre des gestes, des images, des rêves, des souvenirs, des anticipations, au cœur même du poème prend forme une certaine chorégraphie : un enchaînement, un « ordonnancement », un travail d'ensemble et de structure à partir de la matière signifiante. Des pas se posent, un imaginaire singulier se déploie. À travers les mots, les silences, les sauts, les portées, un champ d'images et d'émotions inédit, une scène, un volume s'ouvrent. Un espace de sens où tout un chacun (autant celui qui écrit que celui qui lit) est interpellé de différentes façons et se voit appelé à entrer dans la danse, dans une danse, dans sa danse. Le mouvement de l'écriture émerge du corps, prend au corps et génère ainsi un déplacement, un bouleversement dans l'histoire du sujet. L'écriture est la trace, le tracement et le tracé de ce corps en mouvement, l'élan en est la forme.

Alors, même si l'écriture poétique (qui donne forme au mouvement d'un dire, mais qui s'inscrit par ailleurs dans le corps réel) et l'écriture chorégraphique (qui donne forme au

---

<sup>19</sup> Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, coll. « Nouveaux essais Spirale », Québec, Nota bene, 2004, p. 59.

mouvement d'un corps réel, mais qui a toutefois à voir avec un travail du langage) ne relèvent pas exactement de la même expérience, elles se rapprochent à bien des égards. Écrire de la poésie, c'est toujours en quelque sorte chorégrapier, c'est, je le répète, entrer indéfiniment dans la danse. C'est prendre le risque d'y entrer (et sans doute de ne pas en sortir indemne), d'y entrer littéralement.

\*

De vertige en vertige.

Que se passe-t-il alors en moi lorsque j'écris ? Puis-je rendre ce bouleversement ressenti de façon plus ou moins concrète ? Je sais, je perçois d'entrée de jeu que le corps s'inscrit dans tout acte de parole. Que quelque chose du corps s'y donne à entendre. Au plus profond de mon être, dans les souterrains de mon corps, contre les parois de mon crâne, un mouvement m'envahit, évoque quelque chose sans même avoir besoin de parler. Tous mes sens sont convoqués : une tension s'incarne (étymologiquement, « danse » signifie « tension »). D'où vient-elle ? De quelque part ? Ce n'est pas sûr. Est-ce ma rêverie, mes souvenirs transformés, mes anticipations, mes maux, mes joies qui, pour ainsi dire, déferlent, qui me prennent au corps, qui me font, vivante, désirante ? Au cœur de cette tension, des forces, une énergie se manifestent. Le mouvement de la pensée a donc à voir avec un mouvement du corps. Comme acte, la pensée modifie notre posture, notre allure, notre position (à la fois physique et symbolique) dans l'espace et le temps, dans l'histoire.

Ainsi, ces forces qui m'habitent me propulsent dans l'écriture. Elles m'entraînent ailleurs, frayent des voies, ouvrent un nouvel espace (je l'entends toujours comme un volume) où « quelque chose » peut émerger. Une œuvre, peut-être. *Ça* s'interroge en moi, *ça* interroge mon rapport au monde et *ça* cherche à prendre forme. *Ça* m'amène à me déplacer.

Le Ça, pour Freud, c'est le réservoir des pulsions, « ce qui n'est pas du registre de la représentation et qui de ce fait cherche à se faire représenter, constituant ainsi le moteur

énergétique de l'appareil psychique<sup>20</sup> ». C'est en outre ce qui du corps, de la sensation interne, *ne se formule pas*, mais tend à se dire. La pulsion, en quelque sorte, explore cet « entre », cette béance entre le dicible et l'indicible, elle cerne indéfiniment, et de façon paradoxale, ce « trou » dans la représentation.

Quand je dis que *ça* s'interroge en moi, que *ça* m'amène à me déplacer, est-ce que j'utilise le mot *ça* parce que je ne sais pas nommer « autrement » ce qui se trame dans l'écriture, ce qui est en œuvre, ce qui œuvre, *ça et là* ? Et cet indicible, ne renverrait-il pas à ce qui du pulsionnel, justement, se dérobe, mais cherche à se signifier et me pousse à *aller vers*, à m'accrocher à quelque chose, un objet, un mot ? À tenir quelque part et à perdre pied sur cette mince paroi ?

Quelque chose m'échappe, me projette dans l'écriture. Je m'échappe aussi : je tombe, je m'esquive, me faufile, et c'est alors que je peux me relever, me « cramponner » à un signifiant, retomber, revenir sur tel autre signifiant... Tenir quelques instants, me précipiter à nouveau, trébucher et m'agripper à une image. Une image qui fait sens, signifiante parce qu'elle révèle et relève de tout un mouvement énonciatif.

C'est dans cette *mesure* que j'écris. Que je m'élance vers de nouveaux horizons de sens, que je laisse une petite trace dans la poussière.

Une décharge pulsionnelle. Un jet. Un jet d'encre.

Car l'écriture poétique est bien affaire de pulsions. Elle renvoie, comme l'a théorisé Julia Kristeva, au frayage des pulsions, à ce qui du corps laisse des traces dans le texte. À ce qui du corps compose, se donne à entendre dans le travail sur les vers, les blancs, les mots, les coupures, passe dans le texte, devenant la scène propice à ce que j'entrevois comme une chorégraphie des pulsions, la scène d'une énonciation singulière où se joue notre rapport au monde et aux autres : « [...] les pulsions articulent ainsi ce que nous appelons une *chora* :

---

<sup>20</sup> Marie-Jean Sauret, *Freud et l'inconscient*, coll. « Les Essentiels Milan », Toulouse, Éditions Milan, 1999, p. 58.



une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglementée<sup>21</sup> ». Cette *chora* s'organise, s'ordonne en vue d'une certaine signifiante (ce travail du – et dans le – signifiant, de la langue, qui à travers diverses opérations, élabore « du » sens, du sens infini, subordonné toutefois à une logique textuelle). C'est donc cet ordonnancement rythmique, vocalique, gestuel, dû au frayage pulsionnel, qui constitue la signifiante. Guylaine Massoutre soutient d'ailleurs que « l'acte d'écriture plonge dans un non-verbal corporel, tout à fait illisible, mais pourtant en extension réversible dans un soma écrivant<sup>22</sup> ».

*Ça* remue, *ça* me remue et dans l'espace – l'espace imaginaire, l'espace de la langue, l'espace du poème, l'espace de l'œuvre –, *ça* laisse des traces. *Ça* énonce, *ça* s'énonce.

*Ça* résonne.

« Les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire.<sup>23</sup> »

De même, comme l'explique le psychanalyste et linguiste François Peraldi, « le corps pulsionnel investit, sculpte, donne sa forme au corps textuel, à la tessiture même du langage, et lui confère sa densité poétique<sup>24</sup> ». La poésie met au jour « la consubstantialité du jeu pulsionnel et de la production langagière<sup>25</sup> », elle agence, modèle, « tresse » (avec divers tics, tons, tournures), par la médiation de la langue et du corps, les pulsions qui le travaillent. Bref, elle façonne une certaine *voix*. Une voix qui porte...

Frémissement. Fébrilité. Instabilité.

Accepter une part d'ineffable. Se laisser porter par les mots, les ondes, comme par la vague. Et atteindre de nouveaux horizons, chancelante.

<sup>21</sup> Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, coll. « Points/Essais », Paris, Seuil, 1974, p. 23.

<sup>22</sup> Guylaine Massoutre, p. 136.

<sup>23</sup> Jacques Lacan, in Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 2003, p. 75.

<sup>24</sup> François Peraldi, « Corps du texte et corps érotique », *Texte : Traduction/Textualité*, no 4 (1985), p. 177.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 184.

*Ça* demande à faire sens, *ça* doit faire sens, pour que l'on tienne, un peu, debout, droit, quelques secondes. Mais *ça* ne peut faire sens totalement, ou du moins, *ça* ne s'explique pas, *ça* demeure informulable. *Ça* nous fait écrire, écrire encore, *ça* nous propulse au large (de soi, du sens convenu). Nos jambes, nos bras, battant la mesure dans l'océan du langage, cet espace de remous, où *ça* brasse.

*Ça* « nous mène[] quelque part, qui ne sera jamais *ça*, définitivement, mais qui aura à voir avec *ça* »<sup>26</sup>. *Ça* laisse des traces de son chemin.

La marée silencieuse, ou son faible murmure sur le sable... emportant et ramenant avec elle des coquillages. Des trésors enfouis. À peine un mot, une image, au gré des flots, du vent. Un mouvement infini.

« Écrire l'impulsion, le surgissement pur, la variation. Miroir de vagues et de nuages abstraits, plis du ciel et moutons d'écumes inconscients, la phrase libère l'immensité intérieure.<sup>27</sup> »

Prendre le large.

\*

L'écriture poétique, je le redis, relève de l'expérience du corps vécu. Elle ne dresse pas un tableau figé du monde et n'a d'intérêt qu'en tant que mouvement, qu'en tant qu'elle « effectue » quelque chose : « les phrases [par exemple], en disant quelque chose, font quelque chose. Et chacune, ainsi, se donne clairement comme un geste ou un acte »<sup>28</sup>. L'écriture est l'élan au cœur duquel un dire tend à prendre forme, se donne à entendre et s'avère alors un acte d'énonciation, explorant les possibilités du langage. La création est

---

<sup>26</sup> Jean-Bertrand Pontalis, in François Gantheret, « Traces et chair », *Nouvelle revue de psychanalyse* : *L'inachèvement*, no 50 (automne 1994), p. 83.

<sup>27</sup> Guylaine Massoutre, p. 254.

<sup>28</sup> Pierre Alféri, *Chercher une phrase*, coll. « Détroits », Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 13.

action. Chaque geste, chaque articulation, semble calligraphier quelque chose, convoque une certaine grammaire, la remet en question parfois et s'inscrit donc dans le travail continu, le remuement de la langue.

Quelque chose *a lieu*, quelque chose *a constamment lieu*, relève d'une présence et d'un mouvement infini. De fait, il y a expérience artistique parce qu'un être, un sujet apparaît présent dans l'organisation énonciative, assume un dire complexe, parce qu'il « tient » ou, du moins, tente de tenir au cœur de cette dynamique textuelle et scripturale, dans la mise en branle d'une *pensée-pesée*, jusqu'à l'élaboration d'une œuvre. Le texte est, somme toute, la réalisation, l'effet dans le réel de ce travail sur le signifiant. Quelle que soit l'articulation syntaxique (une interrogation, une intimation, une assertion), chaque mouvement énonciatif renvoie à son acte même, à l'actualisation d'un dire mû par cette présence singulière.

Mais qu'est-ce qui *a lieu* ? Je dirais alors que c'est justement l'expérience de ce corps vécu – toujours réactualisée –, du déséquilibre, qui *a lieu* sur la page, qui fonde un dire, qui prend forme et qui est poésie. Cette « expérience qui se paye autant de mots que d'ébranlements nerveux<sup>29</sup> ».

Écrire : donner un lieu à ce qui *a sans cesse lieu*, ouvrir un espace pour qu'émerge cette expérience du corps vécu, cette expérience signifiante. Se mouvoir, laisser la danse prendre place.

Et l'écrivain, dans ces conditions, « n'est plus seulement l'écrivain mais [...] intègre un danseur dans la *poïesis*<sup>30</sup> ».

Tranquillement, je discerne un peu mieux ce lien qui unit la danse et la poésie. C'est bel et bien la forme et le rythme d'un mouvement, une tension (aussi un ton, un tonus, une tenue), une gestuelle, que je travaille sur la page. Avec les mots, les blancs, les césures, la ponctuation, bref tout ce qui compose le poème, j'essaie d'articuler ce mouvement, de

---

<sup>29</sup> Christophe Fiat, p. 50.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 37.

sculpter, de donner forme à un élan ressenti, à un certain débalancement de l'être, dans l'alternance entre lancée et gravité, entre prose et vers, entre chute et envolée, entre retenue et emphase, jusqu'à l'équilibre impossible. J'espère qu'à force de pirouettes, d'entrechats, de culbutes, quelque chose se trace, se fasse voir, entendre, ressentir, que quelque chose *ait lieu*, prenne corps, qu'une œuvre se compose.

\*

Constellations. Étincelles. Une étincelle « qui enflamme l'esprit, actionne la main et, se transmettant comme mouvement de la matière, devient œuvre<sup>31</sup> ».

Rayonnement.

Si l'écriture est un acte, cette poussée de la pulsion, cet élan au sein duquel une énonciation s'élabore, c'est alors qu'elle est adresse (dans la mesure où elle « indique » aussi une certaine voie, une direction, un sens). Ce quelque chose qui tend à se dire, de par ce mouvement, ce fait de tendre, témoigne de ce rapport nécessaire à l'autre, à l'Autre. L'écriture suppose du différé (dans le fait même d'énoncer), de la *différance*, et suppose ainsi qu'il y a de l'Autre (en tant qu'il constitue le lieu de déploiement de la parole), que le sujet est divisé et que c'est grâce à cette faille qu'il y a langage, énonciation possible. Énoncer implique à la fois une exclusion (une mise à distance) et une inclusion, due à une demande, un appel. À partir du moment où on dit ou on écrit, on jette, on lance, on met au jour cette faille et on donne ainsi quelque chose à entendre, on adresse, on s'adresse. C'est donc cet *aller vers*, ce don, que constitue l'écriture, ouvrant un espace de signifiante où une certaine gestuelle prend forme et résonne chez d'autres.

*D'ailleurs.*

La psychanalyse a théorisé cette idée du décentrement de l'être, de la division du sujet. Le sujet *est* parce qu'il est nommé par un Autre qui l'inscrit dès lors dans une chaîne signifiante.

---

<sup>31</sup> Paul Klee, p. 59.

Or, cet avènement ou cette « place » subjective se trouve en l'Autre. Le sujet se situe et parle toujours à partir d'un point dans l'Autre. Il apparaît clivé, décentré :

Ça parle dans l'Autre, disons-nous, en désignant l'Autre le lieu même qu'évoque le recours à la parole dans toute relation où il intervient. Si ça parle dans l'Autre, que le sujet l'entende ou non de son oreille, c'est que c'est là que le sujet, par une antériorité logique à tout éveil du signifié, trouve sa place signifiante. La découverte de ce qu'il articule à cette place, c'est-à-dire dans l'inconscient, nous permet de saisir au prix de quelle division (*Spaltung*) il s'est ainsi constitué.<sup>32</sup>

Par le biais de l'écriture, c'est cette expérience subjective de la « non-coïncidence » que j'essaie de cerner. Il s'agit en quelque sorte d'interroger le sujet du lieu même où il n'est pas, mais vers où il *tend*, à partir de cette « fissure » qui le fonde, dans son débalancement continu, afin de le situer et de le resituer dans une chaîne signifiante, dans un mouvement énonciatif. Le travail sur les signifiants, les sonorités, les figures de style (la métaphore et la métonymie notamment), permettent de mieux comprendre ce déplacement, l'élan même de la profération, ce fait d'être et de parler toujours d'*ailleurs*.

Portée par un mouvement silencieux, je suis alors amenée à faire l'expérience de cette forme de déplacement qui fonde justement un dire, qui marque cet effort à dire, à *se dire*. La poésie révèle ce transport de l'être. Elle articule ce mouvement entre la saisie et l'insaisissable, et le rend signifiant. Elle organise un espace de sens où résonne, des pieds à la tête et même au-delà, un écho.

Ainsi, le travail de composition manifeste cette portée, dans la mesure où toute parole, toute écriture, marque une séparation avec soi, est transport. Une gestuelle – celle de l'être – prend forme. Entre les mots, entre les lignes, quelque chose se faufile, *ça* se faufile, un sens se dégage (une voie, une direction particulière), se partage. La poésie fait entendre ou retentir cet « entre », fait ressentir ce transport infini, conçoit l'espace d'un mouvement, cet élan vers... vers l'Autre, mais aussi vers les autres, cette adresse. La nécessité de cette échappée.

---

<sup>32</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, coll. « Le champ freudien », Paris, Seuil, 1966, p. 689.

L'écriture est ce « mouvement agissant, opérant, tourné vers l'œuvre, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs [lecteurs], du mouvement consigné dans l'œuvre<sup>33</sup> ».

Le poème, sa forme, les voies qu'il ouvre (mais aussi les voix qui s'y déploient, en tant que parcours, mise en rythme d'une présence), constituent cette parole adressée. Et comme le mentionne Nancy, « on ne peut pas déclarer, parler d'une certaine manière, adressée, sans que le corps soit pris imperceptiblement dans une certaine danse, dans ses inflexions<sup>34</sup> ». Encore une fois, l'écriture et la danse semblent se rejoindre sur certains plans : dans le travail conjoint du corps et du langage par exemple, dans ce fait de tendre vers, dans ce transport infini.

L'art, la création, pose d'emblée la question de l'élan, du mouvement et donc du déséquilibre.

\*

*Aller vers.*

« L'important n'est pas "qu'est-ce que cela veut dire ?", mais "qu'est-ce qu'à dire cela, ça veut ?" <sup>35</sup> »

...peut-être *toucher*.

De nouveau, Jean-Luc Nancy :

"[É]criture" veut dire : non la monstration, ni la démonstration, d'une signification, mais un geste pour *toucher* au *sens*. Un toucher, un tact qui est comme une adresse : celui qui écrit ne touche pas sur le mode de la saisie, de la prise en main (du *begreifen* = saisir,

---

<sup>33</sup> Paul Klee, p. 59.

<sup>34</sup> « Entretien avec Jean-Luc Nancy », *Penser la danse contemporaine*, coll. « Rue Descartes », no 44, Paris, PUF, 2004, p. 63.

<sup>35</sup> Marc-Léopold Lévy, « La mort du signe », conférence in *Le Séminaire : Le signifiant, le délire, le style... et Dieu* (Anne Élane Cliche), Montréal, UQÀM, le 10 novembre 2004.

s'emparer de, qui est le mot allemand pour « concevoir »), mais il touche sur le mode de s'adresser...<sup>36</sup>

L'écriture est une forme d'adresse qui s'inscrit dans le corps même – en tant qu'il est extension, étendue, qu'il touche à d'autres corps, qu'il a un poids et une certaine portée –, elle est ce mouvement vers, cet élan pour *toucher*. Expérience du corps vécu, expérience aussi de l'émotion, de l'*é-motion* de ce qui *touche*, de ce qui peut *toucher*.

La poésie, dans le mouvement de sa *corps-et-graphie*, a certainement à voir avec les émotions, au sens où elles génèrent une agitation, une réaction, un certain déplacement (motion) chez l'individu, et peut-être même une transformation, aussi minime soit-elle, un bouleversement. Étymologiquement, « émotion » vient d'« émouvoir », de « remuer », de « mouvoir », en latin de *emovere*, qui signifie « mettre en mouvement ». L'écriture est transport, elle travaille l'émotion, le déplacement physique et psychique de l'être dans l'espace et le temps, le sens (en tant que voies, avancées, frayages), la poussée de la pulsion (ce qui de l'indicible tend à s'exprimer), ce mouvement d'adresse, ce mouvement pour *toucher*.

\*

Effleurer. Saisir. De petits et de grands frissons.

« Comment dire ces mouvements d'être, sans trahir ni traduire l'obscurité secrète où tout se forme et tout se transforme ?<sup>37</sup> » Voilà la question que je me pose. Comment rendre compte de cet élan en moi, exprimer la fragilité mais aussi l'intensité de ce mouvement dans mon corps, la complexité de l'émotion que je ressens, ce vertige ? Comment en fixer quelque chose sur la page ? Comment donner consistance à ce mouvement, à ce qui échappe, dans l'espace de la langue, le rendre signifiant, autant pour moi que pour les autres ? Faut-il chercher à saisir, à deux mains si nécessaire, l'insaisissable et à l'étendre sur la page ? Peut-être est-ce cela que je fais, inconsciemment, lorsque j'écris. C'est-à-dire tenter de donner

<sup>36</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, p. 19.

<sup>37</sup> Guylaine Massoutre, p. 220.

forme à l'informulable, de tenir alors que tout s'effondre ou s'envole, d'amarrer alors que tout m'emporte, de dire alors que les mots manquent, me manquent. Une fois de plus l'écriture renvoie à un déséquilibre et c'est celui-ci, dans toute sa singularité, qui se manifeste au bout du crayon, sur le bout de la langue.

J'ai le sentiment que je dois chorégraphier quelque chose. Comment faire dès lors pour qu'avec les mots et les silences, des lignes se tracent, des images se donnent à voir, des voix à entendre, qui porteront avec « justesse » et « grâce » une émotion, se révéleront signifiantes, ouvriront un espace de résonance, de rencontres ? Est-ce que sans le vouloir je cherche toujours un certain équilibre ?

Et justement, je ne le trouve pas. Peut-être aussi est-ce parce que je ne le trouve pas, qu'il s'avère introuvable, que je continue d'écrire, de danser dans l'espace de la langue, de vouloir défier la gravité. Parce que j'aime être emportée. Tanguer entre l'insaisissable et le fait de saisir une parcelle du monde. Parce que je me tiens droite, mais que je suis fragile, que je vacille.

L'écriture : chercher l'équilibre. À jamais.

Tendre quelque chose, tendre vers quelque chose (l'équilibre, l'unité, une forme, une finalité...) sans jamais y parvenir totalement (et heureusement sans doute), mais y tendre encore, parce que c'est de cela qu'il s'agit.

\*

Et ne plus savoir sur quel pied danser.

Ma retenue ? Ma lancée ?

Deux poids, deux mesures.



Le trop et le trop peu. Ou, selon Pierre Ouellet, le pondérable et le mesurable d'une œuvre ; ce « qui conditionne[] l'expérience esthétique<sup>38</sup> », mais aussi ce qui marque une manière d'être (des valeurs propres) et de dire, une énonciation, un style, une certaine configuration, une posture éthique et esthétique liée soit à une sorte d'insuffisance, soit à une surcharge dans l'écriture.

Est-ce qu'un texte semble plein, fourmillant, débordant ? Semble-t-il ténu, vide ? Comment entrevoir, percevoir et définir les contenus et les formes d'un texte, si ce n'est en termes de pesées, de dimensions, de proportions, de degrés d'intensité ? Le trop, le trop peu. Quelle est, à chaque fois, la juste mesure ?

Écrire quelques mots, à peine quelques lettres. Surtout ne pas trop en dire. N'esquisser sur la page que des bribes de ce mouvement éprouvé. De petits gestes courts, discrets, légers, indiscernables. User de détours, de manœuvres, multiplier les blancs, couper tout ce qui apparaît superflu pour contourner, effacer, laisser planer le doute sur ce qui cherche à se dire. Maintenir le mystère. Danser dans le noir ou dans un endroit exigü. C'est trop peu, c'est abstrait, c'est obscur. Le texte demeure insondable. Aucun espace de sens ne s'ouvre alors pour accueillir une œuvre, dans toute sa grandeur, son amplitude, sa démesure parfois (qui constitue au fond sa mesure propre).

Comme si écrire de manière foisonnante, à profusion, altérerait toute la fragilité et la complexité de l'émotion ressentie, du mouvement de la pensée. Comme si cela comportait sa part de risque. Le risque de s'élancer, d'être happée, propulsée dans une énonciation infinie, de chanceler, d'éprouver dans le travail de la langue un immense vertige, de tomber.

Est-ce que dans ce cas, lorsque j'aborde le poème de cette façon, je me retiens ? Me *re-tiens* (et j'en reviens au fait que l'écriture permet de tenir) ? Écrire, c'est ouvrir un espace où une signifiante s'élabore, où une œuvre peut prendre forme. C'est, à cet égard, reconnaître une

---

<sup>38</sup> Pierre Ouellet, *Le trop et le trop peu : Une esthétique des extrêmes*. Montréal, UQÀM, Cahiers du CÉLAT, 2000, p. 8.

certaine béance. C'est m'ouvrir, me dessaisir, accepter cette part d'inconnu en moi, lâcher prise, me lancer. À mes risques et périls.

Ai-je peur ? Où cela me mènera-t-il ? *Me portera-t-il ?*

Mais je continue tout de même, emportée, justement parce qu'il n'y a pas de réponse, qu'il n'y a que du mouvement, de l'écriture...

Jusqu'à la renverse.

De l'autre côté. Parfois on écrit et, indubitablement, on en dit trop. Il ne s'agit pas d'écrire des pages et des pages, ne sachant plus comment et où s'arrêter, mais il semble que le propos relève de l'évidence. On remarque alors souvent une surcharge de signifiants se rapportant tous au même champ sémantique. La métaphore apparaît beaucoup trop filée, le mouvement du dire noyé, gommé par l'image, la figure de style, l'allusion sans borne. Comme si, tenant justement un fil, il devenait impossible de le relâcher. Jusqu'à ce qu'on arrive au bout. Au bout de quelque chose. Au bout d'un élan, d'un souffle. Au bout du langage.

En mettre et en rajouter encore. C'est trop, ça apparaît plaqué. Des couches de mots, de sens. Des images s'empilent mais ne donnent rien à voir, à pressentir. Ça s'épaissit, ça s'embrouille, ça stagne. Le sens s'use et s'effrite.

Comme c'est le cas aussi lorsque l'écriture s'avère trop dépouillée, l'espace se referme, le mouvement se fige. Un solo banal, sans risque et sans grâce.

Est-ce qu'insister n'est pas également une façon de détourner, de cacher, de gommer, d'assombrir ce qui cherche à se dire, à émerger, à remonter des profondeurs ? Est-ce qu'effacer et accumuler (ou accentuer) ne reviennent pas au même ? C'est-à-dire à travailler un certain élan, travailler l'indicible et y déceler une signifiante ?

Comme s'il fallait à la fois dire et ne pas dire. Comme si l'écriture allait et venait constamment entre ces deux pôles. Comme si la création renvoyait toujours à un balancement et un débalancement.

Entre le trop et le trop peu, je cherche l'équilibre, je cherche à donner souffle, à reprendre mon souffle. Peut-être, simplement, à trouver mon souffle. Ma vraie posture dans l'écriture.

Et tenir. Et chanceler.

Un jeu de flux et de reflux, de clair-obscur, de flexions et d'in-flexions. Au cœur de cette tension, de cette amplitude, de ce jeu de forces, trouver la nuance.

L'écriture : un « *mouvement pendulaire* <sup>39</sup> ».

\*

Entre deux.

Je me situe toujours *entre*. Entre un extrême et puis l'autre. Dansant sur un pied, sur l'autre. Entre vers et prose. Entre emphase et retenue. Entre échappée et gravité. Entre ciel et terre. Entre peur et excitation.

Entre le dicible et l'indicible. La poésie constitue ce mouvement entre deux, ce grand écart, elle travaille cet espace. Une tension s'y incarne alors, *œuvre*.

Selon Donald Woods Winnicott, cette aire intermédiaire est celle de l'expérience, du jeu. Ce qu'il nomme l'espace potentiel est cet espace entre le monde du dedans (psychosomatique) et la réalité du dehors (ayant ses propres dimensions et pouvant être étudiée de manière relativement « objective »). Espace de jeu pour le petit enfant, de créativité entre une réalité psychique personnelle (échappant à toute forme de représentation concrète) et l'expérience de

---

<sup>39</sup> Paul Klee, p. 64.

saisie sur les objets du monde réel. Cette expérience créative s'inscrit dans le temps et l'espace, elle devient une expérience existentielle, particulière au sujet qui se constitue.

« Dans cette aire, l'enfant rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure et les utilise en les mettant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne ou personnelle.<sup>40</sup> » Du jeu au je, à travers les mots, les gestes, les essais, les erreurs, il faut percevoir un certain passage, cet élan qui fonde la création, la parole, qui fait que le sujet *tient* comme sujet de langage dans une réalité toujours plus ou moins ambiguë, instable et parfois indiscernable.

Ainsi, dans cet espace potentiel et comme « potentiel de transferts, de projections, d'influences transformatrices ; avec des convergences et des dispersions structurées<sup>41</sup> », quelque chose se trace, soit le mouvement de l'écriture, une énonciation singulière.

Entre l'ineffable et le fait d'écrire, entre une réalité interne informulable et le fait de me projeter, de plonger dans le monde au gré des mots, d'y jouer, d'y travailler, je danse. Espace de tension, de création. Espace d'un souffle où s'élabore une gestuelle, où *ça* œuvre.

\*

Je ressens un tourbillon qui me porte à tenter d'articuler quelque chose. Écrire un mot et me pencher. En écrire un autre et me redresser. L'équilibre est rétabli... jusqu'à ce que tout bascule à nouveau. L'écriture renvoie à ce mouvement de balancement et il est souvent possible d'en remarquer les traces dans le jeu des sonorités, des pronoms notamment, mais aussi dans la structure rythmique.

J'écris un mot et, immédiatement après, un autre syntagme semble devoir venir se greffer, s'ajouter et contrebalancer une première expression, afin de rétablir l'équilibre dans la forme, la tonalité. Quelque chose comme un contrepoids, un pendant, « cela qui fait pendant à autre

<sup>40</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité: L'espace potentiel*, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1975, p. 105.

<sup>41</sup> Daniel Sibony, p. 132.

chose, qui équilibre et qui forme une symétrie<sup>42</sup> ». Est-ce encore cette crainte de tomber qui m'anime ? De tomber dans le vide ? Comment articuler ce vertige sur la page, cette sensation de déséquilibre ? Cette impulsion qui me pousse à écrire, mais qui fait que je me retiens aussi, que j'ai peur, que j'essaie de reprendre pied ?

*Un-deux, un-deux, un-deux.*

Il s'agit d'un important mouvement de va-et-vient, de balancement, de débalancement, de re-balancement, de bascule, qui m'entraîne vers un espace inconnu, où plusieurs voies se déploient, tout un champ d'images dans lequel je m'échappe et me rattrape, tentant de laisser courir, mais également de saisir quelque chose. Un espace sans but, dont le seul but serait, cette sorte de quête, cette mouvance continuelle.

Cette recherche d'équilibre sans début ni fin, ce mouvement de pendule entre échappée et gravité, entre solidité et fragilité, entre le fait de dire et de ne pas dire, finalement, est création.

\*

Maurice Blanchot, dans « La littérature et le droit à la mort<sup>43</sup> », l'a mentionné : la littérature commence au moment où elle devient un doute. Un peu différemment, Marguerite Duras<sup>44</sup> l'a formulé ainsi : douter, c'est écrire. Écrire renvoie donc à une forme d'instabilité, d'incertitude, de mobilité (liée au questionnement, au retournement, au doute continuel), à une tension constante. C'est parce que quelque chose ne *tient* pas parfaitement, ne *colle* pas, que les mots ne *collent* pas avec les choses, que les images ne *collent* pas avec la réalité, que l'être ne *colle* pas avec lui-même, que ce n'est jamais vraiment noir sur blanc, qu'il y a mouvement, pensée, adresse et symbolisation possible. C'est dans cet espace, dans cet espace

---

<sup>42</sup> Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, p. 120.

<sup>43</sup> Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », chap. in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 125-135.

<sup>44</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1993.

*entre* (où émerge la possibilité de s'interroger, de se déplacer), qu'un dire se donne à entendre, résonne, qu'un sens peut se déployer.

Toute danse prend naissance dans cet ébranlement de l'être, dans ce corps marqué par la séparation (séparation avec le corps de la mère, la perte de cet état de fusion), entamé par le langage. C'est au cœur de cette scission, de cette ouverture, de cette faille, qu'une énonciation s'élabore, et que l'art pose la question primordiale du rapport ambigu de l'être au monde et à l'Autre, qu'il renouvelle et réactualise cette expérience de la mise à distance, de l'écart, mais aussi de l'adresse, de cet élan pour toucher. L'écriture poétique, empruntant diverses voies, diverses voix, explore cette instabilité, cette mouvance.

\*

Emportée.

Le corps, à travers le mouvement de l'énonciation, *se livre, œuvre*.

L'œuvre s'élabore à partir de ce qui échappe, de ce qui s'échappe. Se trace en filigrane.

L'élan compose le sens :

[C]e qui est important, c'est le mouvement. Il n'y a pas de vie en dehors du mouvement. Mais il n'y a pas de sens non plus, et le sens n'est pas un pouvoir, c'est un partage. [...] Le sens, ce n'est pas ce que cela veut dire, c'est ce vers quoi ça va. Et ce vers quoi ça va – qui est la raison d'être d'accumuler des livres sans doute, pour que le mouvement reste vif –, on ne le sait pas.<sup>45</sup>

L'élan est le sens. Le sens est l'élan, il « se déploie dans des allées et venues d'un terme à un autre suivant d'infimes oscillations sensorielles qui travaillent passionnellement, pulsionnellement, économiquement la langue<sup>46</sup> », il n'est que transport. Ce qui *tend vers* et qui, à travers un réseau de voies (et de voix) – soit l'enchevêtrement des possibles vers une forme (en tant que processus) –, compose une certaine signifiance. Le sens est ce mouvement

---

<sup>45</sup> Bernard Noël, p. 14.

<sup>46</sup> Christophe Fiat, p. 17.

de lancée et de relance infini qui, paradoxalement, fait que l'œuvre *tient*, existe, au cœur même de cette mouvance.

L'écriture court, roule, culbute et, ce faisant, semble à la fois esquisser, inscrire ce qu'elle veut agripper et ce qui lui échappe, lui file entre les *pattes*, entre les lignes. Elle figure ce mouvement d'envol et ce qui se dérobe sans cesse.

Le texte s'avère en somme la trace de cet emportement, de ce transport signifiant, de cet élan pour saisir et tendre, offrir, donnant à voir et à ressentir le monde par le biais d'un corps dansant, d'une matière mouvante, faisant valoir une certaine *articulation*.

La poésie travaille une langue ouverte, mobile, « apte à "*intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vitalité organique. Une vitalité qui ne signifie pas achèvement, mais subsistance au travers de formes variées*"<sup>47</sup> ». Une langue qui danse, inextricablement liée à un bouleversement du corps. Une langue qui n'est pas fixe, qui se conçoit à travers ses chutes, ses échappées, ses problèmes, ses maux, ses écarts. Bref, à travers le travail infini d'une gestuelle, d'une énonciation singulière.

\*

Allures et tournures.

Dans *Problèmes de linguistique générale*<sup>48</sup>, Émile Benveniste retourne à l'origine du mot « rythme » (en grec *rythmos*). En étudiant l'ancienne philosophie grecque, le linguiste découvre que « rythme » renvoie à « forme ».

Par ailleurs, décomposant le mot en plusieurs syntagmes, Benveniste conçoit le rythme comme la recherche d'un certain équilibre. *Rythmos* renvoie à la forme en tant qu'elle est modifiable : ce sont « les "dispositions" ou [l]es "configurations" sans fixité ni nécessité

<sup>47</sup> Umberto Eco, cité par Christophe Fiat, p. 63.

<sup>48</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1966.

naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer <sup>49</sup> ». Le rythme articule, organise le mouvant. Le rythme est la danse. Puis Benveniste, encore, explique que Platon a transformé un peu cette notion de « forme » et y a ajouté une dimension temporelle, liée à une cadence. Le rythme marque une vitesse, un tempo (composé parfois d'intervalles, de répétitions, de silences) ; il mesure un certain mouvement, le règle dans le temps et l'espace.

Une fois de plus, je constate que la poésie est liée au mouvement de l'être ; elle en tire les traits sur la page. Elle est tempo, parcours, sauts, chutes, courses, tournolements. Amplitude, force, pulsation.

\*

Formes dansantes, ondoyantes.

Un mouvement se déploie, de part et d'autre du recueil, mais aussi à l'intérieur même du poème. À travers le rythme, la trace noire des mots sur le blanc du papier, par le biais du jeu des signifiants, des sonorités et l'utilisation des instances pronominales, différentes figures (« les figures étant elles-mêmes l'effet d'un mouvement qui les trace<sup>50</sup> ») apparaissent, bougent, se transforment. Peut-on comparer cela à une sorte de chorégraphie, un solo dans lequel un danseur, pas à pas, semble se métamorphoser, énoncer quelque chose, s'énoncer de plusieurs manières, à partir de différents points dans l'espace et le temps ? Sans doute.

Le poème n'est pas un spectacle, certes, mais il donne à la langue un milieu, un environnement. Un genre de scène (ou de volume) s'ouvre, des lignes et des attitudes s'esquissent, dépeignant le mouvement complexe de tout acte d'énonciation, de cet « *acte corporel d'énonciation* ».

Un dire, un élan, y résonne. Ça résonne.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>50</sup> Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, p. 79.



\*

L'écriture pose la question de la subjectivité, d'un sujet qui, dans le travail de la langue, cherche à se définir. Ainsi, le sujet *a lieu* ou s'inscrit toujours dans l'acte même du discours, dans l'élan et le rythme de l'écriture qui, de fait, l'actualise en tant que sujet d'une énonciation : « *Je suis, chaque fois que je suis, la flexion d'un lieu, le pli ou le jeu par où ça (se) profère. Ego sum cette inflexion locale, telle et telle chaque fois, singulièrement [...], voire cet accent ou ce ton.*<sup>51</sup> »

Ce sujet apparaît donc subordonné au mouvement de l'écriture : il se compose et se recompose continuellement, s'invente dans son élan, s'invente comme élan. Cet élan, alors, « trame » quelque chose, donne forme, texture et rythme au poème, chorégraphie une manière d'être au monde, de dire. Cet élan *œuvre*.

À travers les figures, les images, les coupures, les mots, les blancs, le sujet occupe l'espace du discours. Toujours placé en déséquilibre, dans le fait même d'énoncer, il s'agite, il tend, s'étend, il tremble et tente de tenir. Toutes les forces, les tensions corporelles sont mobilisées pour que quelque chose *ait lieu*, qu'un dire se donne à entendre, qu'un sens se déploie et devienne ultimement partage, pour reprendre l'idée de Bernard Noël.

Alors, « danser n'est pas seulement danser [et j'ajouterais écrire n'est pas seulement écrire, quoique cela se manifeste de manière différente], on l'aura bien compris – à force –, mais mettre en mouvement dans l'histoire (peut-être) et sans souci historique le corps qui dit sans cesse<sup>52</sup> ».

\*

Des lignes. Des angles. Des spirales. Des cercles. Des échos.

---

<sup>51</sup> *Id.*, *Corpus*, p. 26.

<sup>52</sup> Christophe Fiat, p. 140.

Et tout un jeu pronominal prend place à l'intérieur du poème, puis au fil du recueil. Plusieurs instances y retentissent et marquent le mouvement de l'énonciation, rendent compte d'une présence subjective complexe. « Je », « tu » et « nous » (qu'un « on » plus global, universel, remplace à l'occasion), par exemple. Qu'est-ce qui définit ces trois instances ? Quels sont les rapports qu'ils entretiennent et qui témoignent du transport de l'être ?

Tout d'abord, le « je » et le « tu » s'avèrent être deux instances pouvant s'inverser. Le « je », s'adressant au « tu », devient parfois ce « tu » auquel le premier « tu », devenu alors « je », s'adresse. En outre, le « je », à certains moments, semble *se penser, se concevoir, s'énoncer* à travers ce « tu » qu'il définit ainsi. Disant « je », mais étant aussi en quelque sorte présent dans ce « tu » qu'il énonce (et dont il anticipe des fois les pensées et les gestes), il apparaît décentré, en déséquilibre : à la fois « je », à la fois « tu », mais également entre les deux, il se balance. Le « tu » se révèle d'ailleurs souvent un « je » qui se tient à distance, qui se *porte*, manifestant cette séparation propre au sujet. Un rapport dialogique s'établit. Une sorte de danse, un pas de deux s'organise entre ces instances qui s'éloignent, se rapprochent, se fondent en un « nous » à l'occasion.

Qu'arrive-t-il lorsqu'un « nous » s'énonce ? Comme le soutient Benveniste, dans ce « nous », tandis que les deux instances semblent disparaître au profit d'une nouvelle, formée par la réunion des deux, le « je » prédomine toujours. Il s'amplifie, se diffracte, se diffuse. S'agit-il alors d'un « je » qui, par le biais de ce « nous », remue, oscille ? Qui tente de se définir sans y arriver ? Qui, comme le sujet lyrique, cherche la fusion, cherche à s'incarner à travers diverses figures, vise une dimension universelle, existe dans cet *élan vers*, vers les autres, vers l'Autre, dans cet élan pour *toucher* ? Sujet en mouvement, en déséquilibre, sujet du mouvement, sujet qui n'est peut-être que mouvement, qui se définit sans doute au fond par son impossibilité à se définir, par son caractère fluctuant et mobile.

« Je », « tu » et « nous » n'existent alors qu'en tant qu'ils *ont lieu* constamment, indéfiniment, dans l'acte même du discours. Ils n'apparaissent pas fixes, immuables, mais bien mouvants : ils se créent sans cesse dans l'élan de l'écriture.

\*

Traversées.

L'écriture chorégraphique « ne consiste plus aujourd'hui dans la fixation d'un tracé gestuel déterminé que l'interprète aurait à actualiser mécaniquement d'un soir à l'autre, mais dans la mise en place de dispositifs ouverts exigeant d'être réexpérimentés et retraversés de façon différente à chaque occurrence<sup>53</sup> », dit Frédéric Pouillaude, en parlant des arts de la scène de nos jours. Effectivement, l'interprète n'exhibe rien qui soit préétabli, il s'actualise et s'actualise encore dans le mouvement de l'œuvre, dans l'espace ouvert de l'écriture chorégraphique, il est amené à se déplacer, à se transformer.

Et la poésie ? N'est-elle pas aussi en quelque sorte l'expérience de cette ouverture, de cette mouvance, de ces traversées infinies dans l'espace de la langue ? Forces, énergie cinétique, élans, chassés-croisés. De geste en geste, d'image en image, battre la mesure et voir alors se déployer une poétique, une certaine danse. Une danse dans laquelle le sujet se transporte, s'invente constamment. S'invente en mouvement, s'invente comme mouvement. Une danse toujours nouvelle, inédite, liée aux différentes manières d'aborder et de travailler la poésie, aux différentes lectures que l'on peut faire d'un texte, autant de la part de l'auteur que du lecteur. Car l'écriture poétique constitue à la fois une expérience gestuelle et subjective, à chaque instant renouvelée. Elle implique des trajets fous, hasardeux, elle découvre des pistes inattendues, sans fin.

\*

Permutation, porosité, passage.

Qui est donc, actuellement, ce sujet lyrique, ce sujet qui, en poésie, dit « je » ? Ou plutôt, qu'est-ce donc que ce sujet lyrique ? Peut-on établir un lien entre celui-ci et le mouvement particulier de l'écriture ?

---

<sup>53</sup> Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », *Penser la danse contemporaine*, p. 18.

En fait, ce sujet s'avère un sujet en perpétuel mouvement, un sujet qui danse sans cesse. Selon de nombreux auteurs, il se conçoit dans le mouvement même de l'énonciation. « Je », s'adressant parfois à un « tu », s'y confondant aussi, puis s'incarnant dans un « nous », s'incluant ou se dissipant dans un « on », un chœur, il apparaît en continuelle mutation : il explore et englobe souvent plusieurs postures énonciatives. Il se transforme au gré des voix, il emprunte diverses voies. Dépasant le sujet empirique (ou autobiographique), il s'inscrit dans le mouvement d'une fictionnalisation qui lui donne justement son caractère indéfini ou indéfinissable et incarne, dans l'espace ouvert de l'écriture, une « force de déplacement »<sup>54</sup>.

Sujet aux contours poreux, flous, le sujet lyrique se « façonne » donc à travers tous ces déplacements énonciatifs. Comme le soutient Dominique Combe, il s'agit d'un sujet « en perpétuel devenir » : il « se crée dans et par le poème, qui a valeur performative<sup>55</sup> », dans l'acte même d'énonciation. Une tension le fonde. Tension entre l'intime et l'universel, entre soi et l'autre, entre le présent de l'anecdote et l'intemporalisation de l'expérience poétique, entre gravité et échappée.

Une tension qui génère une mobilité, un déplacement au sein duquel s'articule, de fait, une énonciation, où *ça* œuvre.

Sujet du « entre », d'un « va-et-vient » perpétuel. Des traces sont laissées, des traces se laissent dans l'espace fertile du poème, dans un espace potentiel de symbolisation. Espace à la fois de la fusion, du surgissement, mais aussi de la scission, de la démultiplication, voire de la dislocation. Espace de tremblements, d'incertitudes. Espace de rencontres, de relations.

Espace des pas, des « pas perdus ».

La poésie révèle « ce transport et ce déport qui porte le sujet à la rencontre de ce qui le déborde du dedans comme au dehors [...] et à travers lequel seul il peut *ek-sister* et s'ex-

<sup>54</sup> Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, coll.

« Perspectives littéraires », Paris, PUF, 1996, p. 66.

<sup>55</sup> Dominique Combe, « La référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique*, p. 63.

primer<sup>56</sup> ». D'une certaine manière, le sujet lyrique se crée indéfiniment. C'est dans ce mouvement *vers*, dans cette forme d'adresse (une relation à un au-dehors, un Autre), de dépassement, qu'il faut penser la subjectivité en poésie. C'est « ce qui me pousse du fond, du dessous de moi : de mon corps, pour me projeter au-dehors<sup>57</sup> ».

Des forces, des secousses en moi. Je me projette, me jette dans l'écriture. L'écriture devient alors le tracé, le tracement et la trace d'un élan, l'expérience d'un mouvement, d'un déséquilibre signifiant. Peut-être une danse. Peut-être une arabesque. Une « dynamique de l'instabilité et du mouvant<sup>58</sup> » la fonde.

\*

Un grand jeté.

Puis je *tombe* sur le sens étymologique du mot « ballet », qui vient de « bal » et signifie en grec « jeter » (*ballein*). En outre, « parler » provient de la même racine, soit de « jeter » (*para-ballein*), via la parabole. Je songe d'autre part que le ballet s'est défini au Moyen-Âge à partir de cette technique de l'en-dehors, qui consiste à ce que les pieds, les hanches et le bassin s'ouvrent, soient tournés vers l'extérieur ou l'en-dehors du corps. La danse, mais aussi la parole et même l'écriture, quoique différemment, semblent ne pas se concevoir sans cette ouverture primordiale, cet espacement signifiant – « par quoi seulement quelque chose comme un "sujet" peut advenir<sup>59</sup> ». C'est au cœur de cet élan (et donc de ce déséquilibre), de cet *aller vers*, qu'une énonciation s'élabore, qu'une écriture et sens il y a.

Le sujet lyrique apparaît ouvert, démultiplié, sollicité de part et d'autre. Il est un *corpus*, « une collection de pièces, de morceaux, de membres, de zones, d'états, de fonctions », un *corpus* « dont l'unité [et la fixité] reste une question pour elle-même<sup>60</sup> ».

---

<sup>56</sup> Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique*, p. 114-115.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>58</sup> Guylaine Massoutre, p. 123.

<sup>59</sup> Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, p. 82.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 42.

À travers tout un potentiel de voix, de figures, de postures énonciatives, de jeux de mots, ce sujet s'actualise, « se diffracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores<sup>61</sup> » et cherche l'équilibre à jamais. Sujet du « entre », du *vers*, en *pro-jet*. N'est-ce pas alors ce déséquilibre, cette mouvance qui le crée, qui le fait sujet ? Cela le compose. Cela compose.

\*

Lancée, emportée, projetée dans l'espace de la langue, je tangue, je chancelle. Je vais en perdant pied, mais aussi en ayant la délicate impression d'aller, de tenir quelque part, de tenir quelque chose (quoi ?) entre mes mains, de faire tenir quelque chose...

Sinon, justement, ce serait *intenable* et sans doute qu'alors je n'écrais pas.

Tension. Désir d'emplir l'espace, de l'occuper, de rejoindre quelque chose ou quelqu'un, de *toucher*. D'*aller vers*. Viser l'équilibre ?

Par l'écriture, j'ai le sentiment de tendre vers quelque chose, de tendre quelque chose (ce qui suscite d'emblée un débalancement). S'agit-il d'une forme de don ? Un don qui ne se formule pas, indéfinissable, qui ne s'énonce peut-être uniquement que par le truchement de ce *geste* ? De cet élan (silencieux, mais signifiant, infini) ?

---

<sup>61</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », *Figures du sujet lyrique*, p. 153.

## BIBLIOGRAPHIE

**Littérature**

- ALFÉRI, Pierre. *Chercher une phrase*. Coll. « Détroits ». Paris : Christian Bourgois éditeur, 1991, 77 p.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1966, 358 p.
- BLANCHOT, Maurice. « La littérature et le droit à la mort ». Chap. in *La part du feu*, p. 293-331. Paris : Gallimard, 1949.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1993, 132 p.
- FIAT, Christophe. *La ritournelle : Une anti-théorie*. Coll. « Manifeste ». Paris : Éditions Léo Sheer, 2002, 175 p.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Coll. « Points/Essais ». Paris : Seuil, 1974, 648 p.
- NOËL, Bernard. *L'espace du poème : Entretiens avec Dominique Sampiero*. Paris : P.O.L éditeur, 1998, 175 p.
- OUELLET, Pierre, et Serge Pépin (dir. publ.). *Le trop et le trop peu : Une esthétique des extrêmes*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Cahiers du CÉLAT, 2000, 136 p.
- RABATÉ, Dominique (dir. publ.). *Figures du sujet lyrique*. Coll. « Perspectives littéraires ». Paris : Presses Universitaires de France, 1996, 168 p.

**Danse**

- BERNARD, Michel. « Danse et texte ». Chap. in *De la création chorégraphique*, p. 125-135. Coll. « Recherches ». Tours : Centre national de la danse, 2001.
- MASSOUTRE, Guylaine. *L'atelier du danseur*. Coll. « Métissages ». Montréal : Fides, 2004, 272 p.
- MONNIER, Mathilde, et Jean-Luc Nancy. *Dehors la danse*. Lyon : Rroz, 2001, s.p.
- Penser la danse contemporaine*. Coll. « Rue Descartes », no 44. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, 128 p.

SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, 1995, 348 p.

### **Psychanalyse**

ANZIEU, Didier (dir. publ.). *Psychanalyse et langage : Du corps à la parole*. Coll. « Inconscient et culture ». Paris : Bordas, 1977, 224 p.

\_\_\_\_\_. *Le corps de l'œuvre*. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris : Gallimard, 1981, 377 p.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Lacan*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses Universitaires de France, 2003, 128 p.

GANTHERET, François. « Traces et chair ». *Nouvelle revue de psychanalyse : L'inachèvement*, no 50 (automne 1994), p. 65-85.

GORI, Roland. *Le corps et le signe dans l'acte de parole*. Paris : Dunod, 1978, 304 p.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Coll. « Le champ freudien ». Paris : Seuil, 1966, 926 p.

LÉVY, Marc-Léopold, « La mort du signe ». Conférence in *Le Séminaire : Le signifiant, le délire, le style... et Dieu* (Anne Élane Cliche). Montréal, Université du Québec à Montréal, 10 novembre 2004.

MONTRELAY, Michèle. « Métrique de l'inconscient ». *La poétique, la mémoire*. Coll. « Change », no 6. Paris : Seuil, 1970, p. 127-138.

PERALDI, François. « Corps du texte et corps érotique ». *Texte : Traduction/Textualité*, no 4 (1985), p. 177-189.

SAURET, Marie-Jean. *Freud et l'inconscient*. Coll. « Les Essentiels Milan ». Toulouse : Éditions Milan, 1999, 64 p.

WINNICOTT, Donald Woods. *Jeu et réalité : L'espace potentiel*. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris : Gallimard, 1975, 218 p.

### **Art, création, philosophie**

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Coll. « Folio/Essais ». Paris : Denoël, 1999, 161 p.

LOREAU, Max. *De la création : Peinture, poésie, philosophie*. Coll. « Espace Nord ». Tournai : Éditions Labor, 1998, 287 p.



MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1945, 533 p.

NANCY, Jean-Luc. *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*. Coll. « Nouveau essais Spirale ». Québec : Éditions Nota bene, 2004, 126 p.

\_\_\_\_\_. *Corpus*. Coll. « Suites Sciences Humaines ». Paris : Éditions Métailié, 2000, 133 p.

### **Référence générale**

DUBOIS, Jean, Henri Mitterand et Albert Dauzat. *Dictionnaire d'étymologie*. Coll. « Références ». Paris : Larousse, 2004, 824 p.

*Grand Larousse Encyclopédique*. « Vertige », vol. 10. Paris : Librairie Larousse, 1964, p. 772.